

RECENZIO

Dalos Anna

MAGYAR KÉPEK, PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK

Tallián Tibor: Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből. 1940–1956. Budapest: Balassi, 2014

Bartók Béla zenekari műve nyomán Tallián Tibor a *Magyar képek* címet adta 1993 és 1996 között heti rendszerességgel elhangzott rádióműsorának. Most e műsorok szövegének nyomtatott változatát tartja kezében az olvasó, s ha tudja is, hogy eredetileg rádióelőadásnak készült írásokat tartalmaz, nem könnyű meghatározni, milyen kiadványnak tekintsük műfaji szempontból az új könyvet. Egészen bizonyosan nem hagyományos tanulmánykötet, ám mégsem csupán újraközlés ez a vaskos, 450 oldalas, sűrű sorokba tördelt, monográfiaigényű közlemény. Egyrészt, bár valóban képek egymásutánjaként értelmezhető, azaz a folyamatos, egyenes vonalú elbeszélés helyett puzzle-elemekből kell összerakni a nagy történetet, Tallián szigorúan tartja magát a kronologikus rendhez. A négy nagyobb fejezet a II. világháború éveinek, az 1945 és 1948 közötti békeéveknek, az 1948-as fordulat következményeinek és végül a sztálinizmus időszakának esemény-, intézmény- és zeneszerzés-történetével foglalkozik. Úgy is fogalmazhatunk, párhuzamos történetekről vagy éppen egy több szálon paralel futó cselekménysorról van szó. Mégis, a könyvet végigolvasva egységes képet kapunk az 1940 és 1956 közötti magyar zenetörténet eseményeiről, eszményeiről, ráadásul – s talán ez a legtöbb, amit a félközel múlt kutatója a ma olvasójának nyújthat – a kötet szerzője kanonizációs igénnyel is fellép.

Másrészt tagadhatatlan, hogy a kötet műfaji szempontból valahol a szigorú tudományosság és az ismeretterjesztés közötti tágas átmeneti zónában helyezkedik el. Tanúsítja ezt már az is, hogy Tallián meglehetősen visszafogottan él a lábjegyzet használatának lehetőségével, amit több esetben hiányként is megélhet az olvasó (elsősorban az idézetek és hivatkozások esetében időnként talán véletlenül elmaradó, máskor tudatosan elhagyott lábjegyzetekre gondolok). Ráadásul a kötet hivatkozásai többnyire régi, gyakran hatvanas évekbeli szakirodalomra utalnak vissza, utólagos retusként is csak alkalmanként kerültek a kötetbe 1996 utáni, a 20. századi magyar zenetörténetről megjelent – egyébként éppen Tallián és egykori munkatársa, Berlász Melinda aktivitása nyomán virágzásnak indult – új generációs szakirodalomra történő hivatkozások.

Tallián Tibor minden bizonnyal tudatosan döntött amellett, hogy közel húsz éve írt tanulmányait nem frissíti a hivatkozások szempontjából, s döntése tulajdonképpen érthető is. A retrospektív tanulmánykötetek, amelyek egy-egy tudós

pályája valamely korszakának összefoglalását, lezárását tűzik ki célul, mindig szembekerülnek a kérdéssel, érdemes-e, szükséges-e egy-egy jóval korábban elkészült munkát az eltelt időhöz, az eltelt időben keletkezett tudományos reflexiókhoz igazítani. Tallián könyve esetében – már a kötet mérete folytán is – egy ilyen átalakítás minden bizonnyal monstre vállalkozás lett volna, pedig a kötetbe még így sem került be az összes elhangzott rádióelőadás. Valószínűleg a kottapéldákról is ezért mondott le a szerző. Ugyanis csak akkor nyílt volna lehetősége valóban részletező jegyzetanyag és kottapéldák használatára, ha a jelenleginél is nagyobb mértékben megrövidítette volna az alapanyagot, majd pedig átdolgozta volna a tanulmányokat. Ez viszont valószínűleg megbontotta volna a kötet monográfiajellegű egységét, amelyet a kronológia szigorú betartása is sugall.

Ráadásul Tallián Tibor tudományos beszédmódjának nem része – vagy legalább is igen óvatosan él ezzel az eszközzel –, hogy idősebb-fiatalabb kortársai írásaira vitatkozva vagy éppen egyetértően reflektáljon, pedig ennek révén az adott témát akár egy kisebb tudományos közösség diskurzusává is formálhatná. A reflexió és a kritika hiánya egyébként a magyar zenetudományi gyakorlatra általában véve is jellemző magatartás, ugyanakkor kétségtelen, hogy a kilencvenes évek első felében Tallián nagyrészt valóban magányos farkasként harcolt azért, hogy a Bartók- és Kodály-életművön kívüli magyar zeneszerzés-történet egyáltalán a tudományos közbeszéd magától értődő tárgya lehessen, és legfrissebb szakirodalomként is csak hatvanas évek végi kiadványokra támaszkodhatott.

Az akkoriban újszerűnek tűnő témaválasztás persze nem jelenti egyben azt is, hogy Bartók vagy Kodály kimaradt volna a kötetből. Természetes, hogy ebben a zenetörténetben a két nagy kortárs pozíciója szükségszerűen más és más, mint ami egy korábbi időszak zenei historiográfiájában lenne, hiszen az 1940-es korszakhatár a bartóki életpálya szempontjából is meghatározó jelentőségű. Kodály mint aktív cselekvő szereplő jelenik meg a kötet lapjain, kortársként megírt kompozícióival és nyíltan vagy éppen rejtjelesen politizáló kórusműveivel a magasrendű erkölcsi és művészi distanciát képviseli egy morálisan megroggyant világban. Ugyanakkor az 1940-ben Amerikában letelepedő, majd öt év múltán örökre eltávozó Bartók valamiféle elérhetetlen ideálként, álmokképként lebeg a kötet szereplőinek lelki szeme előtt. Ideál- vagy éppen álmokképjellege azonban nem akadályozza meg abban, hogy – mint Tallián írja – „személye és tevékenysége” révén „bizonyos fokig kezdettől politikus ügy” is legyen a „közvélemény szemében” (111.). További lényeges vonása Bartóknak, hogy ő „a magyar szellemi élet egyik legmegnemalkuvóbb egyénisége volt” (120.) – Bartók tehát „nem alkuszik”, történjen bármi is körülötte a kis magyar univerzumban.

Tallián hallgatólagosan elfogadja a Bartókot és Kodályt követő zeneszerzőnemzedékek azon alaptézisét is, mely szerint ők a „haladó”, azaz a modernitást képviselő zeneszerzők közé tartoznak. Ennek következtében például az első vizsgált korszakban, 1940 táján oly domináns szerepet betöltő Dohnányi Ernő szinte mellékfigurának tűnik a Veress Sándorok, Járdányi Pálok, Ádám Jenők műveiből összeállított virtuális, pontosabban hangzó kiállításon. Tallián Tibor természetesen pontosan érzékeli, hogy Bartók és Kodály követőinek modernitásában, haladó

attitűdjében mennyi a röghöz kötöttség, a körülmények és a provincializmus nyújtotta meghatározottság, azaz abszolút mércével mérve milyen behatárolt e szerzők modernitása. A zenei értelemben vett modernitáshoz, illetve konzervativizmushoz fűződő viszony – bár ez utóbbi kifejezést Tallián sosem használja – így szükségszerűen újból és újból előkerül mint megkerülhetetlen téma. A szerző számára azonban ennél a kérdésnél lényegesen fontosabbnak tűnik a mű kvalitása vagy legalább is e kvalitás kritikai-analitikus meghatározása a zenét értő, a zene tartalmait felfejteni tudó muzikológus eszköztárával.

E tekintetben példamutató Tallián Tibor előítélet-mentessége is, ugyanakkor ez az előítélet-mentesség pozitív és negatív irányban egyaránt működik, azaz a tanulmányok írója sohasem esik a művek-életművek túlértékelésének csapdájába. Tallián nem habozik kozmetikázatlan őszinteséggel szembesíteni olvasóját a magyar zeneszerzők korlátaival, szervilizmusával, szűklátókörű nacionalizmusával, az újabb és újabb zsákutcákkal, amelyekbe besétálnak magyar muzikusok nemzedékei, azaz végeredményben azzal, milyen szégyenteljes történet az 1940 és 1956 közötti magyar történelem, amelynek alakításában minden résztvevő, függetlenül politikai vagy esztétikai állásfoglalásától, aktív szerepet vállalt. Tallián könyvének legfőbb tanulsága éppen ez: a magyar történelem, amelyet a mindennapok során mi magunk hoztunk és hozunk létre, csak és kizárólag a folyamatos és mindenki által művelt kollaboráció, valamint a mindent átható szervilizmus története.

Tallián előadásai éppen ezért a múlttal való illúziómentes szembenézés gyakorlatának művelését indítványozzák. Mindennek megvan a maga tisztán zenei, illetve – mint később látni fogjuk – politikai-történeti hozama is. Zenei szempontból már az olyan igen sokat mondó jelzős szerkezetek, szókapcsolatok is iránymutatók, mint „neotonális posztklasszicizmus” (184.) vagy a „magyar szerzők felsőbbrendűségi komplexusa” (191.), amelyek egészen pontosan határozzák meg e korszak tényleges jellemzőit, legyen szó stílusról vagy éppen a hazai komponisták néha kínosan öntudatos önpozicionálásáról. Ám még ezeknél is pontosabb látteleket nyújtanak a korról és Magyarországról maguk a zenei elemzések, amelyeknek láttató ereje talán még azokat is magával ragadja, akik nem ismerik a vizsgált zene-műveket. A kompozíciókkal mélyebb kapcsolatban lévők számára pedig rendkívüli érzékenységgel, a leginkább lényegesnek tűnő mozzanatokra történő rámutatásukkal tűnnek fel. Az elemzések kiindulópontja sosem kritikai, s értékelő mozzanatokkal is csak ritkán találkozunk. Mégis lebilincselők az elemzések, főleg a korszak azon ikonikus műveiről szólók, mint amilyen Veress Sándor *Szent Ágoston zsoldára* vagy Járdányi Pál *Vörösmarty szimfóniája*, Szervánszky Endre *József Attila-concertója*, illetve Sugár Rezső *Hősi éneke* és természetesen Kodály kórusművei.

A kritikus bírálat eszköztárának óvatos kerülése mégsem akadályozza meg Talliánt abban, hogy érzékeltesse, mi része a korszak zenetörténeti kánonjának, és mi nem. Ez még akkor is így van, ha az egyes tanulmányok esetében élhetünk a gyanúval, hogy az elemzendő művek kiválasztását legalábbis befolyásolta, miről található hangfelvétel a Magyar Rádió Archívumában, sőt alkalmanként még az az érzése is támad az embernek, hogy a váratlan befejezések – mint például a 107. oldal Kodály-elemzése, amelyet olyan jó lett volna még tovább olvasni – a műsoridő

szorításában alakultak olyanná, amelyenné. A kánont mégis elsősorban jelentős kompozíciók és jelentékeny alkotók formálják, az elemző történész elsődleges feladata pedig a megértés, nem pedig az ítékezés.

A megértés azonban nem tisztán intellektuális tevékenység, nagyfokú empátia is szükséges hozzá. A kötetet olvasva feltűnik, milyen erőteljesen megérintik a vizsgált-bemutatott alkotók a róluk író zenetudóst. Mindez természetesen minden történész-kutató alapvető tapasztalata: mintha kutatásaik tárgyával – személyével – közvetlen, élő kapcsolatot alakítanának ki. Tallián különösen erős affinitást mutat azon szereplők iránt, akik valamiképpen szembehelyezkednek a korszak elvárásaival, akik ellenállnak a hatalom által rájuk erőszakolt művészi – és nemegyszer politikai – követelményeknek. Az olyan tényleges ellenállókön kívül, mint Járdányi vagy Szervánszky, ezért kerül érdeklődése előterébe a „választás szabadsága” mellett tüntető Lajtha László (89.), az intranzigens Bárdos Lajos vagy éppen a „naiv nemzeti ellenálló” Veress Sándor. Az egyértelműen pozitív hősök mellett Tallián jól kivehető tiszteletet érez a II. világháború után sikeres Kadosa Pál, illetve Farkas Ferenc iránt is. Míg előbbi esetében a kommunista meggyőződéssel folytatott folyamatos belső küzdelem, a politikai oportunizmussal konfliktusba kerülő avantgárd művészi meggyőződés (275.), addig utóbbinál a politikai konformizmus (328.) a leginkább figyelemre és leírásra méltó jelenség.

Az elemző érdeklődését a második vonalban elhelyezkedő zeneszerzők – Kósa György, Maros Rudolf, Ránki György – életművének egy-egy szegmense kelti fel. Ők a hagyományostól eltérő utakat járnak, és eredeti zenei megközelítésükkel – zenei magánvéleményükkel – térnek el a magyar zenei gyakorlattól. Náluk lényegesen problematikusabb zeneszerző például Sugár Rezső, akinek esetében az epigonság akadályozza a teljes körű kibontakozást, vagy Mihály András, akinél a kommunistaként képviselt ideológia és a zeneszerzőként létrehozott mű között éles ellentét feszül – Tallián itt az alkotói törésvonalakra irányítja figyelmét. Foglalkoztatja tehát az ellenállás, a szembefordulás, a magánvélemény és a meghasonlás – csupa olyan jelenség, amely erkölcsi értelemben emeli ki az alkotókat a korszak kontextusából, s ezzel párhuzamosan hőssé is avatja őket.

Tallián tehát rendkívüli érzékenységgel fordul a párhuzamos történeteiben megjelenő szereplők szenvedései felé. Drámaian képes kibontani a kényszerpályákat, amelyekre a szereplők, a „sors”, azaz a politika, a történelem kénye-kedve folytán vetődnek. Írásai ekképp drámai operajelenetekként is hatnak, amelyekben – leglátványosabban a *Zeneszerzők értekezlete 1948 nyarán* című fejezetben – az ideológiai-művészeti összeütközések nemcsak szakmai vitáknak, de személyes bosszúknak is teret adnak. A tragikus elem épp attól válik feszítően drámaivá, hogy az olvasó lépéselőnyben van az aktuális pillanatban ténykedő szereplőkhöz képest: tudja, amit ők ott, abban a pillanatban nem, hogy mi lesz a történet vége.

Ellenszenvet talán csak Szabó Ferenc alakja vált ki Talliánból, vele kapcsolatban azonban antipátiája lépten-nyomon előbukkan. Például szerinte Szabó „alkati kommunista”, akire primer módon jellemző, hogy „az a fanatikus, velőket átjáró, rendíthetetlen hűség éltette az eszme és az eszmét hordozó intézmény, a párt iránt, ami a vallásos hittel azonos tőből fakad, úgyhogy az ember máig sem tudja,

tisztelettel adózzon-e neki, borzadjon tőle, vagy sajnálkozzék fölőtte” (221.). A komponista Tallián leírásában „személyiség nélküli ember” (223.), aki „ideáljával tökéletesen időszerűtlenné vált.” (222.). Egyik írása „szánalmasan alacsony intellektuális színvonalon” készül (278.), egy másiknak pedig „modorát és tartalmát hatvan év távából sem nevezhetjük másnak, mint alantásnak és alattomosnak” (308.), Szabó megfogalmazásai „bikkfanyelv”-en szólnak (323., 354.). De az ellenszenvet dokumentálja az egész *Szabó Ferenc triptichonja* című fejezet is.

Mondják, regényírók esetében sem feltétlenül előnyös, ha munkájuk egy hőse iránt mély ellenszenvet táplálnak, mert az érzés veszélyezteti az ábrázolás árnyaltságát. A tanulmányokban Szabó az elitelendő és megvetendő kommunisták prototípusát képviseli. Tallián, a szenvedélyes író meg sem kísérli, hogy a kommunistákkal kapcsolatos több mint berzenkedését visszafogja. Épp Szabó Ferenc alkatát elemezve így ír: „a kommunista elmélet lényegét az az állítás alkotja, hogy a párt birtokolja a világ nagy visszasságainak általános gyógyszerét. E meggyőződés ellenállhatatlan vonzerőt gyakorol lelkileg bizonytalan vagy sérült személyiségek bizonyos típusára, akik attól fogva, hogy megismerték az Eszmét, és megvilágosodást nyertek általa, egyedül a párttól, a kommunizmustól remélik maguk és világuk mesés harmóniáját.” (392.) A megfigyelés igen pontos, ám ha körültekintünk a világban, saját közvetlen, magyarországi mindennapjainkban, egyértelművé válik, hogy nemcsak a kommunistákra jellemző ez a tulajdonság, hiszen antropológiailag megközelítve a kérdést, ez a természeténél fogva pártosodásra hajló ember alapvető jellemvonása, és teljesen független attól, milyen politikai pártcsaládra esküszik valaki fel. Általában véve igaz a pártok sajátos működési mechanizmusaira az, amit Tallián megint csak kizárólagosan a kommunistákhoz társít: „Ismerjük a kommunisták páni félelmét attól, hogy a párt belső vitái nyilvánosságra kerüljenek.” (406.).

Ilyen értelemben a most megjelent rádióelőadások érzékeny lenyomatát adják az 1993 és 1996 közötti politikai közélet hullámveréseinek is, anélkül hogy bármikor is közvetlenül politizálnának. Tallián híve a rejtjeles beszédnek – a Kodály kórusműveiről szóló fejezetekben talán ezért is ragadja magával fantáziáját olyan erőteljesen a komponista fokozott vonzalma a kódokban történő zeneszerzői beszéd mód iránt. Mégis az írások sokszor, különösen akkor, amikor többes szám első személyben szólnak meg, túlságosan is közel kerülnek a magánvélemények világához. Megint máskor Tallián zavarba ejtően személyes, önéletrajzi utalásoktól sem mentes hangvételre vált át. Igen sokszor hivatkozik például az előző rendszerben szerzett személyes tapasztalataira. S habár az ilyen utalások kétségtelenül lehetnek láttató erejűek, mégis leginkább a zenetörténész személyiségének felesleges kiáradását dokumentálják. Másként fogalmazva: a történelmi szigort felváltja az anekdotázás.

A vaskos kötetben csak pár apróság igényel pontosítást. Ekitai Ahn (helyesen: Ahn Eak-tai), aki Tallián szerint „a karmesteri mesterségben kevésbé járatos japán vagy koreai” művész (34.), koreai volt, Bécsben Bernhard Paumgartner, Budapesten Kodály Zoltán tanítványa, egyik budapesti hangversenyén magát Richard Strausst helyettesítette a zeneszerző-karmester személyes kérésére. Mindazonáltal kétség-

telen, hogy kalandos élete folyamán – bécsi, New York-i, római fellépések során – politikai haszonlesőként járta a világot. Míg Horusitz Zoltán és Sugár Rezső *Kínai dalainak* ihletője valóban Kosztolányi volt, Kósa *Kínai dalai* Weöres Sándor újra-költéseire építettek (55.). Ránki György művének tényleges címe *A szabadság éneke*, és nem *Ének a szabadságról* (292–293.). Bizonyos megfogalmazások kifejezetten mulatságosnak ható keresettséggel jelennek meg, ilyen kifejezés például a „kommunista oktroj” (410.). Eltekintve e kicsiny szeplőktől, Tallián Tibor könyve valódi, nagy élményt jelent mindazok számára, akiket érdekel a 20. század közepének magyar zeneszerzés- és zeneélet-története. E kötet révén lényegesen többet tudunk – és ami talán ennél is fontosabb: többet érthetünk – meg a magyar zenetörténet e drámai korszakának eseményeiből.